Dédié à CHARLES RIDGWAY



ÉTUDE

SUR

DIVERS INSTRUMENTS

LA VIOLE D'AMOUR

LA HARPE

LA FLUTE

LE HAUTBOIS

LE BASSON

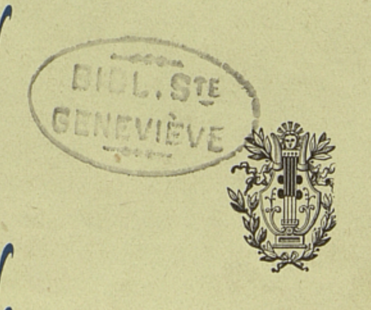
LE COURTAUT

LA CORNEMUSE

PAR

Luis ALONSO

Traduit de l'Espagnol par L. L.



Prix : 1 Franc.

Luis ALONSO

ÉTUDE

SUR

DIVERS INSTRUMENTS

La Viole d'Amour — La Harpe
La Flûte — Le Hautbois
Le Basson — Le Courtaut
La Cornemuse.

Traduit de l'Espagnol par L. L.



PAU
IMPRIMERIE-STÉRÉOTYPIE GARET, RUE DES CORDELIERS, 11
J. EMPÉRAUGER, IMPRIMEUR

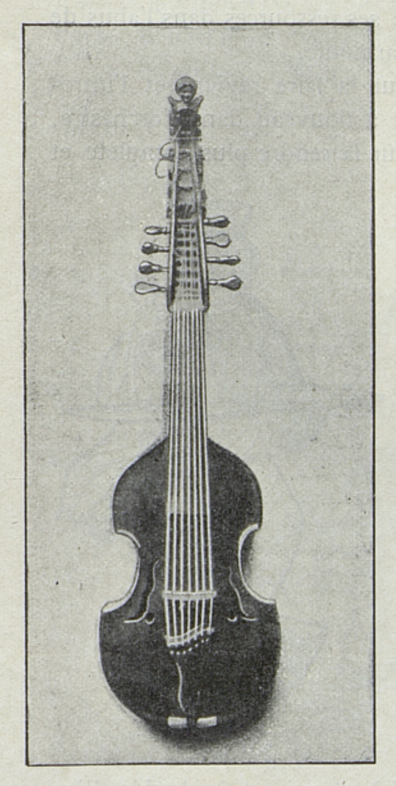
1909

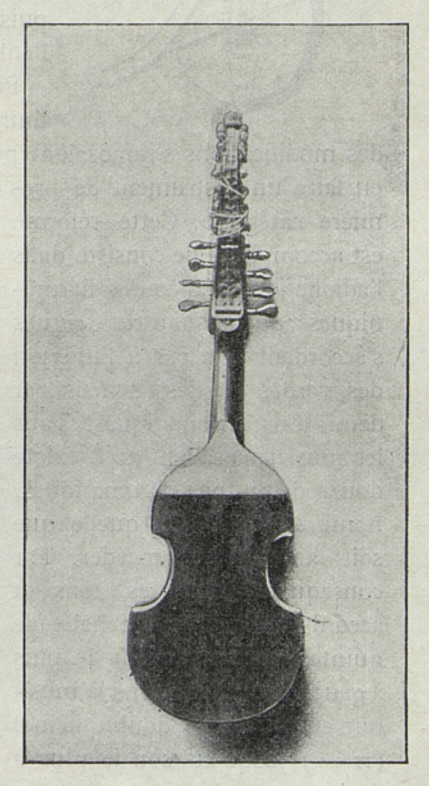


ÉTUDE SUR DIVERS INSTRUMENTS

LA VIOLE D'AMOUR

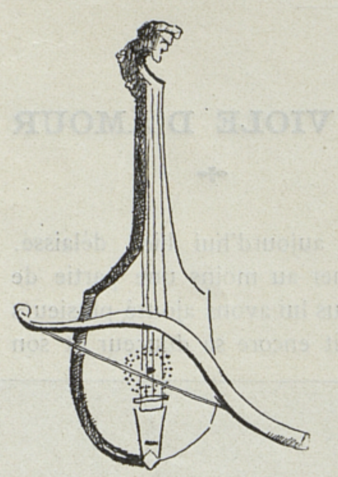
Cet ancien instrument est aujourd'hui bien délaissé. Pour tâcher de lui redonner au moins une partie de l'éclat qu'il avait jadis, nous lui avons ajouté plusieurs cordes harmoniques, ce qui accroît encore sa douceur et son





charme. La Viole en elle-même, telle qu'elle était il y a trois siècles, et dont bien peu de spécimens existent actuellement,

ne possède que sept cordes : *la, ré, la, ré, fa dièze, la, ré.* Les cordes harmoniques, qui passent sous le tunnel formé par le manche de l'instrument après avoir traversé le chevalet, sont au nombre de six et ces six cordes sont accordées à l'unisson des sept cordes supérieures. La Viole d'amour était condamnée à ne jouer que des banalités relatives au ton de *ré* majeur.



La Musique moderne l'avait entièrement fait tomber dans l'oubli, puisque la musique moderne puise ses ressources dans l'abus de l'enharmonie.

Pour la faire revivre et l'introduire à nouveau dans l'orchestre, des modifications s'imposaient pour la rendre plus complète et en faire un instrument de première catégorie. Cette réforme est accomplie. Elle consiste dans l'adjonction aux cordes harmoniques de six autres cordes s'accordant non pas à l'unisson des cordes du dessus mais par demi-tons chromatiques. Tous les musiciens savent qu'il existe douze demi-tons chromatiques, nombre invariable, quelle que soit la façon de procéder. Par conséquent, tous les tons et accords de la grande échelle de quintes partant du son le plus à gauche qui existe dans la musique et qui est *sol* double bémol (x —) jusqu'au son le plus à droite, 31 quintes plus loin ($x +$) et qui est *la* double dièze trouvent leur résonance par attraction ou sympathie. L'effet de

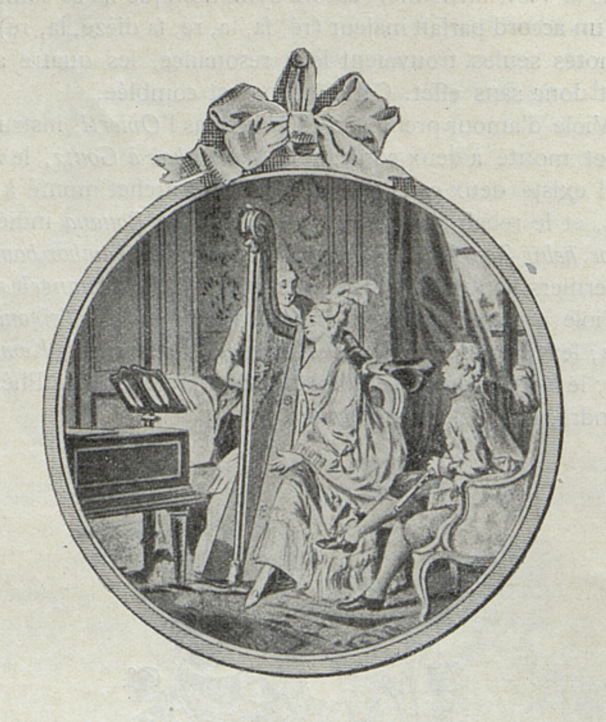


cette attraction aux sympathies est le même que celui produit par la voix de l'homme répétée par l'écho.

Dans la Viole ancienne, l'accord symphonique ne se composait que d'un accord parfait majeur (ré, fa, la, ré, fa dièze, la, ré) ; ces trois notes seules trouvaient leur résonance, les quatre autres étaient donc sans effet. Cette lacune est comblée.

La Viole d'amour prend son origine dans l'*Omerti,* instrument à archet monté à deux cordes ; le *Keimankah à Goutz,* le *Rebab* dont il existe deux catégories : le rebab à archet monté à deux cordes, et le rebab chanteur à une corde ; le *Rouana* indien ; le *Tambor kebir Tourky,* le *Tambor baghlamah,* le *Tambor bouzourk* (ces derniers sont des instruments arabes) ; la *Kemangeh roumy* (ou Viole grecque) ; le *Magadis ;* le *Pectis* et les *Trigones ;* le *Kanon ;* le *Kitarch ;* le *Sentir ;* le *Kemangeh soghayr,* et la *Kemangeh Farkh ;* le *Kissar* (ou lyre ethiopienne dite lyre d'Orphée, Phémius, Terpandre, etc....), et le *Tébouni.*

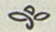




LA HARPE

La Harpe a sans aucun doute le timbre le plus riche qui existe ; elle renferme un langage composé de sons enchanteurs pleins de sanglots de douleur, de soupirs lointains, poétiques, qui nous révèlent ce qui est au delà de notre monde ; tantôt sa voix se fait émouvante, tantôt riante, — aussi vite renaissante que mourante, s'apaisant en une lumière douce et céleste ; puis elle apparaît malfaisante comme ces sylphes qui vivent dans leurs demeures aériennes et enchantées, elle semble nous révéler tous les génies de la nature, transformée en une multitude de gnomes dansant autour de

nous comme des feux follets surnaturels ; enfin elle s'évanouit en une pluie de perles qui anéantirait nos sens et paralyserait notre intelligence. Se peut-il que la Providence ait doté ce merveilleux instrument d'un langage capable de changer sa voix douce et mélancolique en une voix lugubre ? Il en est ainsi : la Harpe révoltée nous transporte dans un monde infernal où nous pouvons à peine la suivre. Ce sont tour à tour des appels lointains et sourds de trompettes éclatantes, que notre esprit affolé peut à peine concevoir ; d'autres appels qui nous inspirent la crainte des voix infernales ou glorieuses du jugement dernier.



La Harpe provient du *nebel,* instrument primitif [1], semblable au *halsor* ou *halsur* dont l'origine remonte à une époque tellement reculée qu'il nous est difficile de préciser la date ; cependant, d'après certains archéologues autorisés, son origine remonterait à huit mille ans. Le nebel avait la forme d'un triangle renversé. La *sambuca* et la *cinira* ont engendré la Harpe de l'antiquité ; la Harpe primitive fut quelque peu perfectionnée par EPIGONUS D'AMBRACIE qui augmenta le nombre des cordes. Cette Harpe primitive devint la *Harpe éolienne.*

D'après GEVAERT, la Harpe remonterait à six mille ans ; en effet, on trouve cet instrument représenté sur des monuments de l'ancienne Égypte.

M. VILLOTEAU dit : « Presque tous les instruments à corde sculptés sur les monuments de l'ancienne Égypte sont évidemment des espèces de harpes (provenant toujours du halsor). » Leurs formes sont diverses, tantôt triangulaires, tantôt circulaires. D'autres encore prétendent que l'origine du nebel (harpe) a pris sa naissance dans l'arc, un arc n'est autre chose qu'une harpe *monocorde.*

M. BIANCHINI a cité dans un de ses ouvrages le monocorde trouvé sur un sarcophage [2].

Les monocordes de cette sorte ont dû émettre des sons plus

---

1. — Antérieur à la lyre.
2. — Voir LABORDE : *Essai sur la Musique,* tome I, page 224, §§ 6 et 7.

aigus ou plus graves, suivant qu'ils étaient plus grands ou plus petits, et que la corde était par suite plus longue ou plus courte.

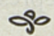

MONOCORDE A ARCHET

De plus, l'expérience n'a pas tardé à faire sentir l'incommodité du changement continuel qui devait se produire. On dut aussi chercher un moyen de simplifier le maniement de ces instruments. Aussi eut-on l'idée de les réunir en un seul en plaçant diverses cordes sur le même arc à des distances égales.

Ainsi durent se former les bicordes (harpes à 2 cordes), tricordes (harpes à 3 cordes), tétracordes, etc. ; et enfin les pentacordes, les hexacordes, les heptacordes, etc.

De cette façon, les avantages qui d'abord étaient dispersés entre un grand nombre de monocordes se sont trouvés réunis dans un seul polycorde, comme cela se voit dans la Harpe égyptienne.

On conserve dans les musées quelques Harpes du temps des Hébreux ; elles sont légères et de petite dimension : on en joue au moyen d'un plectre inventé par les Hébreux.



De tous ces instruments à cordes pincées, la Harpe est le seul qui soit dépourvu de manche ; par ce fait, ne pouvant sortir de la monotonie d'une tonalité semblable, elle a dû être abandonnée.

Elle tomba dans l'oubli jusqu'à la décadence romaine. Ce fut à cette époque qu'elle jouit du plus grand luxe. Dans les festins des héros, le barde s'accompagnait sur la Harpe au moyen d'un plectre.

Pendant la décadence on fit quelques progrès sur la façon de s'en servir. A Herculanum et en Sicile, on peut voir des Harpes représentées sur les sarcophages et dans les peintures sous le nom de *Noces d'Aldobrandi*.

Aspendius fut le réformateur de la Harpe à l'époque romaine.

Aspendius remplaça les cordes en laiton par des cordes de boyaux, inventa la cheville, donna un aperçu historique dans lequel il prenait pour héros Sebah et Diasalma.

Après de grandes modifications, elle conserva la même forme jusqu'aux temps d'Ossian, qui vécut en Écosse. Ossian, vers la fin de sa vie, devint aveugle et infirme.

Malvina chantait les poèmes d'Ossian en s'accompagnant sur la Harpe.

Malvina découvrit les harmoniques de la Harpe, qui tire son origine de la Flûte ; c'est ce que l'on peut constater en présence des innombrables poèmes qui furent écrits pour ces deux anciens instruments : la Harpe et la Flûte.

La Harpe continua encore à recevoir des améliorations en Écosse. De tous les instruments de l'orchestre, la Harpe et la Viole d'amour sont, sans aucun doute, les deux seuls capables d'exprimer, avec le plus de puissance, la passion la plus douloureuse et la poésie la plus sublime : un simple chant de ces deux instruments vibrant par sympathie suffit pour nous ravir ; il semble s'élever en un écho lointain et céleste. La Harpe que l'on monte aujourd'hui avec des cordes de boyaux provient de cette Harpe calédonienne ou écossaise à plectre et corde de laiton.

Elle passa en Irlande où elle devint luxueuse et y jouit d'une faveur considérable.

Suivant les lois galloises, l'on ne pouvait prétendre à la dignité de gentleman si l'on ne possédait pas parmi ses biens une collection de Harpes. Puis elle perdit toute notoriété et disparut presque complètement.

Les bohémiens lui enlevèrent sa beauté.

Dans la suite, il advint que des hommes de talent reconnurent ses grands avantages dans la composition de l'orchestre à cause des sonorités pleines de poésie et d'enchantement qui transportent les auditeurs dans des mondes inconnus, des ressources, des registres harmoniques pleins de mélancolie et de délicatesse. Si cela ne s'était pas produit, elle serait évidemment restée dans l'oubli comme d'autres instruments, tels que la Viole d'amour. Le goût musical grandissait merveilleusement en Allemagne, mais la Harpe, instrument antichromatique, ne put trouver place chez les modernes. Nous ne la voyons figurer dans

aucune partition des classiques célèbres comme Mozart. Parfois elle apparaît, mais avec quelle timidité ! quelle pauvreté ! obéissant toujours aux intervalles diatoniques et traitée comme un instrument sans ressources d'aucune sorte.

Cela intimidait tous ceux qui suivirent l'école de Bach, Hændel, Haydn et jusqu'à Weber, Beethoven et Mendelssohn qui s'obstinèrent à ne pas écrire pour cet instrument.

Dans Beethoven, nous la voyons figurer, ce qui n'est pas étrange. Ce génie de la science et de la poésie sublime ne peut que se servir de l'interprète le plus pur de sa religieuse inspiration.

La Harpe écossaise ou calédonienne ne pouvait suivre le progrès musical ; il fut nécessaire de lui ouvrir le moyen fécond des intervalles chromatiques.

On attribue l'invention des sept pédales de la Harpe à tant de facteurs d'Italie qu'il serait bien difficile de se prononcer sur ce point, car les bibliothèques musicales se trouvent en général en contradiction et ceux qui prétendent désigner l'inventeur des sept pédales n'en savent absolument rien.

Quand on eut trouvé le mouvement de ces sept pédales qui servent à faire monter chaque note de la gamme diatonique de un demi-ton, on se rendit compte des nombreux inconvénients qu'elle présentait aux compositeurs et aux exécutants ; cela tenait à l'usage borné qu'ils devaient faire de ces pédales au jeu compliqué.

Il ne manque pas des gens pour justifier, par des arguments ridicules, l'abandon de cet instrument. Voilà d'où vient le peu d'importance que les classiques lui ont donné.

Le génie triompha tout de même.

Ce fut l'avant-dernier perfectionnement, et, comme la Harpe était arrivée à avoir une grande importance en Italie, en Écosse et en France, divers facteurs s'attachèrent à l'invention d'un double jeu de pédales ayant pour but de faciliter leur mécanisme et d'enrichir son étendue ; ainsi Erard, en 1830, changea la tonalité de la Harpe de *mi* ♭ en *sol* ♭.

La Harpe à mécanisme double possède, comme la simple, sept pédales.

Mécanisme de la Harpe.

La Harpe, avec ses sept pédales libres, nous donne toutes les notes : *do* ♭ (avec ses octaves supérieures et inférieures), *ré* ♭, *mi* ♭, *fa* ♮, *sol* ♭, *la* ♭, *si* ♭. Comme la Harpe est un instrument diatonique, autrement dit antichromatique, il est nécessaire, pour élever chaque note d'un demi-ton, de mettre en jeu les pédales qui correspondent à leurs notes privilégiées. Le simple mécanisme de la Harpe en *mi* ♭ ne peut faire monter chaque note de plus d'un demi-ton parce qu'il est muni d'un seul cran ou fourchette.

La Harpe à double mécanisme possède deux crans ; à l'état ordinaire, la note est bémolisée. A l'aide de la première fourchette, on donne la note naturelle ; à l'aide de la deuxième, la note est diésée. Ainsi, quand les sept pédales sont en l'air, la Harpe est en *sol* ♭ ; quand on les place au premier cran, les notes sont bécarrées et la Harpe est en *sol majeur ;* et enfin toutes les sept pédales se trouvant au deuxième cran, les notes sont élevées d'un demi-ton et la Harpe est en *la* ♭.

Comme la Harpe est un instrument antichromatique, cette succession d'intervalles pourrait lui enlever et de sa beauté et de sa richesse ; cela serait non seulement mauvais pour cet instrument, mais encore pour l'exécutant qui aurait à mouvoir les pédales. A chaque note chromatique, obligé de mettre en jeu une pédale, et par suite du mouvement rapide de ses pieds, suivant la vivacité du trait, il obtiendrait un bruit de machine détraquée.

Les doubles bémols, les doubles dièses, les trilles traiteraient la Harpe comme un instrument sans bornes. Or, quel est l'instrument qui n'a pas les siennes et qui peut exiger de lui l'exécution de toutes les formes rythmiques ?

Toutes les raisons ne furent pas suffisantes. Pour la dernière fois, la Harpe fut oubliée jusqu'à 1820, date où elle commença à être remise en honneur par Gluck. Emerveillés du résultat,

Chambini, Boieldieu suivirent le chemin de leur devancier et introduisirent la Harpe dans leurs orchestres et leurs œuvres.

A la mort de Napoléon I[er], le maître de chapelle de l'église des Invalides composa un morceau pour douze Harpes. Depuis cette époque, la Harpe prit place dans les églises et définitivement dans tous les orchestres. Les sons purs et religieux s'élèvent vers le ciel où se perdent ses arpèges et ses accords. Le plectre, abandonné complètement, a été remplacé par les doigts (exception faite du petit doigt des deux mains).

Des tonalités qui donnent sur la Harpe de meilleurs résultats × × × × × × × × × × ×

En *sol* ♭, la Harpe est libre, les cordes n'obéissent à aucune fourchette; dès que l'on passe à une autre tonalité elles sont diminuées de 1/18e de leur longueur. Les vibrations deviennent moins nombreuses et il en résulte moins de volume de son. Si une note d'un instrument à corde donnée à vide est ensuite émise par la pression du doigt sur la corde, le son sera plus faible, car les vibrations n'auront pas été reproduites naturellement. Peut-être la comparaison est-elle exagérée, mais bien que le souci de l'exactitude puisse faire douter de l'exactitude de cette remarque, il suffira, pour nous convaincre, de donner une note en pinçant une corde de violon ou de violoncelle et l'on verra tous les avantages du résultat. Comme la Harpe est recherchée de préférence à tout autre instrument à cause de sa sonorité, il s'agit de la maintenir dans ses tonalités les plus sonores, les plus vibrantes et les plus prolongées.

Les tonalités qui donnent sur la Harpe le meilleur résultat sont les suivantes :

sol ♭	*do* ♭	*ré* ♭	*mi* ♭
fa ♯	*si majeur*	*do* ♯	

Quelques harpes possèdent une note de plus à l'aigu.

Sol ♭ *majeur :* au médium, le son est noble ; dans le grave, majestueux ; dans les sons aigus, grandiose et pompeux ; l'union du médium et du grave donnent un effet puissant.

Ré ♭ : Pédale de *do* ♮ accrochée à son premier cran. Cette tonalité est bien plus sonore sur l'accord parfait que dans celui de 7e dominante à cause de la pédale de *do* ♮, qui, en haussant le son la contrarie, la force à obéir et la diminue de 18 % de sa sonorité.

La ♭ : L'expression change et devient poétique et amoureuse ; c'est dans ce ton que la Harpe réveille le mieux en nous des souvenirs de nuits d'été tendres et étoilées. Elle fait appel à toutes nos facultés sensibles et l'imagination la plus féconde, la plume la plus riche resteraient impuissantes à décrire ce qu'elle vous fait éprouver. Les sons, dans les autres tons, vont se perdant et s'apaisant.

En 1847, la Harpe reçut un perfectionnement dû à M. Cousineau. M. Cousineau inventa un dédoublement du mécanisme de cet instrument, ajoutant à la Harpe quatorze pédales ; à la première expérience que l'on fit, sur une Harpe spécialement construite par Erard, on vit l'impossibilité de manier avec les pieds son mécanisme compliqué et fatigant et la perte de sonorité qu'occasionnait l'augmentation de poids.

A peu près à la même époque se place une autre invention qui arrive complètement à laisser libre le corps de l'instrument. La Harpe doit être inclinée de vingt degrés vers l'exécutant pour que celui-ci puisse dominer ses cordes graves.

La cause principale du petit nombre de harpistes produit jusqu'à la moitié du XIXe siècle a été l'incommodité et le préjudice pour la santé qui résultait de l'étude de cet instrument pour la plupart des jeunes gens et des jeunes filles. La Harpe les obligeait à tenir leur corps dans une position très défectueuse. Quand cet inconvénient fut écarté, les amateurs purent se livrer à l'étude prolongée de ce remarquable et magique instrument.

Richard Wagner est le seul dans la grande musique dramatique — sa création personnelle — qui ait pénétré le vrai et inexpressible sentiment de chaque instrument, et l'unique défaut que l'on puisse lui reprocher dans sa manière de traiter la Harpe,

c'est de l'avoir écrite pour l'époque où elle aurait un clavier et où on disposait de quatre pieds pour les changements subits et extraordinaires de ses accords souvent enharmoniques et chromatiques.

Venons-en au mécanisme de la Harpe : nous commencerons par les conditions acoustiques qui lui sont propres.

Les cordes renferment le même nombre de vibrations depuis le pincement jusqu'à l'apaisement. Si nous observons le son le plus grave, nous constatons qu'il dure dix-huit fois le temps du son aigu, c'est-à-dire que, en vingt secondes, se disperseront 78.123 vibrations. Depuis longtemps cette particularité s'applique aux instruments à cordes pincées car un tuyau sonore fermé donne en sa note la plus grave 21, et ouvert 43 ; en allant d'une corde à une autre, puis à une autre, on voit que sa durée diminue et que la hauteur du son augmente.

Ensuite, passant aux sons aigus on remarque très clairement que, à chaque intervalle ascendant, s'abrège la durée et le son est émis avec beaucoup de force en donnant une note plus aiguë.

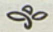
Cette expérience doit se faire sur une corde pour toute la partie grave, en se servant du sillet pour monter ; sur une autre, pour le médium ; sur une troisième, pour l'aigu ; sur une dernière, enfin, pour le suraigu. Ainsi seulement on verra avec netteté les particularités et la nature propre de la Harpe. Ensuite, les cordes n'ont pas un même nombre de vibrations et un accord dans le médium de la Harpe possède une durée beaucoup plus prolongée que dans l'aigu ; dans le suraigu, elle est beaucoup plus courte que dans l'aigu ; dans le grave, les sons sont larges et prolongés ; dans le contregrave, ils ont une bien plus grande intensité.

Le compositeur peut renforcer les sonorités à son gré et traiter sans distinction le registre riche et la couleur abondante de l'instrument de la poésie.

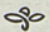
Le piano-harpe est disposé de telle manière que les cordes de la Harpe sont frappées par les touches d'un piano. Pédales et combinaisons sont ici supprimées et tout le mécanisme de la Harpe ordinaire y est abandonné complètement. C'est un instrument auquel on a recours lorsque la Harpe fait défaut ; avec lui disparaissent les combinaisons, les sons sont étouffés, les accords se déforment.

Ce piano-harpe peut, comme tous les pianos simples, produire une suite d'intervalles chromatiques, parce que son mécanisme est identique au leur. Les instruments qui sont ordinairement appelés à produire des séries chromatiques, sont les instruments à clefs (hautbois, flûtes, clarinettes, etc.) parce que, comme un son cesse dès que le suivant commence, les notes successives se font entendre claires et précises. La Harpe n'est pas destinée à entrer dans cette classe d'instruments, car ses sons se prolongeant, le précédent se confond avec le suivant, produisent, quand il s'agit d'intervalles chromatiques, des dissonances. De plus, la Harpe a été créée diatonique et est destinée avant tout à exprimer des sentiments religieux, etc., etc., etc.

Voilà pourquoi le piano-harpe est une invention défectueuse et une déformation de ce sublime instrument.



HARPE. — Pour faire vibrer la corde, on doit l'attaquer avec le bout des doigts et vers l'extérieur du corps de la Harpe. Ceci a une grande importance pour ce qui est des vibrations en liberté : il y a une infinité de harpistes qui ont la négligence d'attaquer la corde avec l'extrémité du bout des doigts, ce qui est aussi mauvais que d'attaquer la corde du violon avec l'ongle.



Continuons à parler des combinaisons. On procèdera de la manière suivante pour obtenir un accord de quinte et sixte, premier renversement de l'accord de 7e mineure.

Haussons *si* ♭ d'un cran, ce qui nous donne *si* ♮ enharmonique

de *do* ♭ ; élevons *ré* ♭ de deux demi-tons, on obtient *ré* ♯ enharmonique de *mi* ♭. — *Mi* ♭ reste à sa position normale ; élevons *fa* ♭ de deux demi-tons, on obtient *fa* ♯ enharmonique de *sol* ♭ et *la* ♭ reste en l'air, dans sa position ordinaire.

Tous les accords de septième diminuée et augmentée et une infinité d'accords libres peuvent, par des pédales, être mis en jeu, en ayant toutefois soin de laisser un petit intervalle entre ceux qui résultent de tonalités trop différentes, pour que l'instrumentiste puisse changer ses pédales en toute sécurité ; voilà une source de richesses qui disparaît dans le piano-harpe.

Les combinaisons de pédales permettent au plus faible de tous les harpistes de faire des arpèges avec une rapidité vertigineuse, cependant avec assurance, et en y mettant toute la violence ou la douceur désirables. Avec un seul jeu, on obtient des sons qu'aucun instrument ne peut remplacer. Étant donné le caractère propre de la Harpe, il convient de ne pas la faire chanter, — ce qu'on réserve généralement aux instruments à archet (violon, violoncelle...), aux bois ou aux cuivres. Donner une partie de chant à la Harpe dans un *andantino* ne produirait qu'un effet un peu froid ; toutefois, si le caprice du compositeur l'amenait à lui en confier une, il ne devrait la traiter ni dans le grave ni dans l'aigu, mais seulement dans le médium et surtout dans le médium grave, cette tessiture correspondant aux deux premières cordes du violoncelle.

La Harpe conservera toujours la faculté d'enrichir le quartette par les broderies de ses arpèges et le nombre infini de ses accords.

Jusqu'à notre époque aucun harpiste n'a modifié le système qui consiste à n'employer que les quatre doigts de la main. M. Prunier, professeur au Conservatoire de Paris, a introduit l'usage du cinquième doigt, ce qui fut la cause d'une véritable révolte de tous les instrumentistes, effrayés du travail prodigieux qui en résultait pour l'exécutant. M. Prunier exécutait indistinctement tout, en faisant usage de ses dix doigts, et bien qu'il ait obligé tous ses élèves à continuer à se servir de son système, nous n'avons rencontré aucun artiste concertant de Harpe ou encore un simple harpiste d'orchestre qui représente l'école de M. Prunier. Ce mécanisme était cependant une magnifique acquisition pour la Harpe car il portait à dix le maximum de huit sons

que la Harpe pouvait donner dans les accords. Cette augmentation du nombre des notes constituait pour elle un véritable « accroissement ».

Replaçons-nous au point de vue de l'école actuelle qui n'utilise que les quatre doigts de chaque main.

La distance d'une octave à une autre se trouve être plus rapprochée que dans le piano, et par suite les intervalles de onzièmes, douzièmes, treizièmes et quatorzièmes deviennent possibles à exécuter. C'est là un avantage très utile pour les compositeurs qui peuvent alterner toute une classe d'accords, d'arpèges et de renversements pour rompre la monotonie qu'un grand nombre d'accords successifs pourrait produire dans un long solo de Harpe ou dans un accompagnement.

Toutes ces extensions sont très praticables et se peuvent écrire avec toute sécurité depuis l'octave à la douzième, en faisant des renversements.

Les tierces, les sixtes et autres intervalles peuvent s'exécuter avec une aisance suffisante. Il y a deux manières de les faire : pour la vélocité, glisser avec un même doigt ; pour les mouvements lents, il vaut mieux changer les doigts. Le premier système se fait en faisant usage des pédales qui mettent la Harpe à la tonalité voulue. Ainsi, par exemple, nous voulons écrire une gamme en *mi majeur*, ascendante ou descendante ; nous élèverons :

La pédale de *mi* ♭ d'un demi-ton, ce qui donne *mi* ♮.
La pédale de *ré* ♭ de deux demi-tons, ce qui donne *ré* ♯.
La pédale de *do* ♭ de deux demi-tons, ce qui donne *do* ♯.
La pédale de *si* ♭ d'un demi-ton, ce qui donne *si* ♮.
La pédale de *la* ♭ d'un demi-ton, ce qui donne *la* ♮.
La pédale de *sol* ♭ de deux demi-tons, ce qui donne *sol* ♯.
La pédale de *fa* ♮ de un demi-ton, ce qui donne *fa* ♯.

Nous sommes désormais en *mi majeur*, et nous ne ferons plus entendre que des intervalles renfermés dans cette tonalité.

On n'a plus qu'à faire courir ses doigts dans la direction que l'on veut.

Toute une classe d'accords lancés *en formes glissades* donnent un résultat sublime, et, attaqués avec force, produisent des effets qui surprennent.

Pour arriver à produire ce résultat, on fait usage de changements des timbres différemment colorés que la Harpe possède dans ses registres.

La différence de timbre provient de la tension et de la dimension de la corde, et aussi de la multiplicité des vibrations.

Voyons les qualités des différents registres :

Contre-Grave : Notes confuses ; doit seulement s'employer dans les mouvements lents, afin de pouvoir faire résonner chaque note isolément. Attaqués avec force, ses sons s'allient heureusement avec ceux d'une trompe basse. Mais ils sont un peu durs ; et attaqués piano, ils sont en revanche sans aucun éclat.

Grave : Il convient mieux que le précédent à l'instrumentation simple et naturelle, car le contre-grave ne convient guère qu'au genre descriptif. En pinçant la corde *mezzo-forte* le son primitif s'étouffe et laisse ouïr l'octave supérieur, se transformant ainsi en son harmonique.

Médium : Ces sons sont les plus mélodieux, souples, clairs, pleins. Ce registre est le plus propre au chant ; chacune de ses notes est pleine de belle sonorité ; riches et abondantes, elles inspirent un sentiment profond, esthétique.

Suraigu : Régulièrement, les Harpes ne possèdent pas la dernière note, le *fa ;* la corde arrive alors à une tension énorme et aucune n'y résiste.

La sonorité est pauvre, sans durée, nue, aigre, désagréable et discordante. Isolément, ces notes n'ont pas la moindre expression. Elles rendent la même sonorité que l'on trouve dans les Harpes antiques à cordes de laiton, et à cause de leur son court et du nombre rapide de vibrations elles produisent un effet cinglant et tranchant.

Ce registre, étant dur et désagréable, ne se doit employer que dans les effets rêveurs. Pour en obtenir un bon résultat, il faut lui donner une allure vague, et le joindre avec des figures arpégées, en y entremêlant de très doux harmoniques du quartette, en sourdine et en écho.

La seule manière de mettre ce registre en pratique avec un résultat satisfaisant, c'est de l'employer dans les passages *pp*, harmonisé avec des figures tenues par les violons dans l'aigu, ou

de l'employer en accompagnement d'une Viole d'amour en faisant des figures capricieuses.

C'est un moyen de captiver l'esprit que de placer comme contraste cet effet lointain. Comme la manière d'exécuter le registre suraigu a été exposée, on comprendra le moyen de produire ce contraste. Un effet d'orchestration serait de laisser subitement entendre, après un *tutti* puissant d'orchestre, un jeu très arpégé dans l'aigu. Voilà un cadre diabolique qui surprendra l'auditoire.

Tout ceci nous permet d'écrire cet instrument d'une manière riche et colorée. Chaque fois que l'on prend une Harpe, on peut en décrire son timbre d'une façon spéciale. Toutes les deux ou trois notes changent et prennent une couleur à part. Comme la Harpe est à cordes pincées, elle a une place à part dans l'orchestre sans qu'aucun instrument ne puisse la dominer. Il n'en est pas ainsi du piano-harpe, qui est un véritable étouffe-son : ses notes dans le grave sont toutes sourdes. Le registre où cet instrument mal venu possède quelque sonorité est l'aigu, encore y est-elle de mauvaise qualité. La seule chose qui y soit digne d'attention est une sorte de sourdine qui remplace le contact de la main dans les notes harmoniques. Revenons à la Harpe.

Tout à fait au bas de la corde, on peut tirer des sons très curieux. En pinçant la corde avec le bout des doigts ou mieux avec l'ongle, on produit des sons analogues à ceux de la guitare et imitant la trompette avec sourdine. Ce genre d'effets ne s'emploie qu'en cas d'extrême nécessité pour décrire ou imiter ces instruments dans un morceau de concert.

Le suraigu peut enfin s'employer dans des figures rythmiques, ainsi dans une définition de phrase. Exemple : accord plaqué de cuivres ; gammes des bois commençant *ppp,* allant crescendo et retombant sur un thème principal formé d'accords secs par les bois et la quartette. On obtient un effet surprenant en faisant voir la Harpe à travers cette riche combinaison.

Du Tremolo imitatif.

Son effet n'est pas riche, mais il offre un moyen de plus.

L'imitation s'obtient en mettant en jeu les deux mains et répétant tour à tour avec chacune d'elles la même ou les mêmes notes.

On ne doit pas abuser de ce genre de difficultés ; il ne convient guère qu'aux concertos de Harpe. A l'orchestre, ils ne seraient pas moins intéressants, mais ce genre de musique ne doit apparaître que dans des numéros ou des scènes où il y a des solos.

En combinant ces effets avec ceux des jeux de pédales pour les harmoniques, on peut arriver à donner des impressions sublimes. Ces accords, ces tremolos, ces sons empruntés à d'autres instruments, et toutes ces sonorités multiples, ces registres graves, aigus, médiums, contre-graves, suraigus, ces accords de tassiture si variée et de sonorité si différente, et tous les artifices compliqués font de la Harpe un instrument très riche et sublime que ni le temps ni les inventeurs extravagants ne feront tomber dans l'oubli.

Et cependant qui croirait qu'à l'heure actuelle certains orchestres ont encore recours au piano-harpe !

Enlever à la Harpe ses riches arpèges ordinaires, harmoniques, et ses accords, c'est la priver de son caractère propre.

Il y a une infinité de passages arpégés qui, bien qu'appartenant à la Harpe sont, dans le genre, le style et le mécanisme du pianiste ; cependant les deux effets sont assez distincts pour qu'il n'y ait pas lieu de les confondre.

Certains directeurs commettent l'absurdité de placer la Harpe près du carillon. Ce fait provient non pas seulement du directeur, mais encore de l'usage défectueux qu'en font certains compositeurs l'écrivant unie au jeu de timbres. Au carillon, servant à imiter un jeu de clochettes par ses sons aigus et pénétrants, et la Harpe dans le suraigu étant sourde, aigre, ne peut s'employer que dans des passages en échos ou de genre fantastique. C'est là justement une faute ; on ne sait pas assez mettre en relief des instruments semblables ; on ne sait pas les traiter.

La Harpe se trouve dans la majeure partie des orchestres à l'extrême opposé de la batterie, réduite ainsi au rôle d'accompagnement ; c'est vraiment une hérésie, et c'est ainsi que nous la voyons passer inaperçue dans les partitions de Halévy, Rossini, Boieldieu, Donizetti (exception faite pour *Lucie de Lammermoor)* et dans celles de tant d'autres compositeurs, et parmi eux Léo Delibes, Ponchielli.

Certains compositeurs placent la Harpe unie à la Flûte. Le timbre des sons de ces deux instruments est analogue dans le médium ; dans l'aigu, il convient d'être discret, car cette union fait perdre à la Harpe complètement sa beauté.

Hector Berlioz a été le premier qui ait employé la Harpe avec son vrai caractère. Montrant partout son tempérament si personnel, il a été conduit à rechercher les meilleurs effets de coloris. Il a fait preuve de nouveauté et son instrumentation lui est bien propre. Symphoniste de première force, ses théories ont donné des moyens aux compositeurs et sont passées à la postérité. — Wagner, commençant sa carrière par un coup de maître, renversa l'édifice bâti par ses prédécesseurs. Les écrits de ce génie colossal sont tous des exemples ; il est, sous le rapport du coloris, vraiment admirable. — Gounod traite la Harpe d'une manière satisfaisante, mais très simple. — Massenet montre qu'il sait en user très habilement.

Tous les autres compositeurs écrivent pour elle, du reste, à la manière de ces maîtres.

Des Harmoniques.

Ce sont des sons mystérieux, délicats, profonds, qui entraînent le cœur à la plus grande pitié, des sons angéliques, doux, d'une pureté exquise.

On les obtient par le contact de la main au point milieu de la corde juste au moment où un doigt vient la pincer.

Nous allons dire un mot de la manière dont on les écrit à l'orchestre et pour les virtuoses concertants.

Comme le harpiste doit contracter la paume de la main pour obtenir un son harmonique, il lui est impossible d'employer les troisième, quatrième et cinquième doigts, d'où cette conséquence :

on ne peut produire plus de deux harmoniques à la fois. — Trois sons harmoniques à la fois est une difficulté qui ne se doit pas écrire, sauf peut-être dans les concertos, destinés à être exécutés par des artistes de première force. Et encore est-ce là non seulement une acrobatie, mais encore une difficulté aboutissant à un résultat inégal : la main contractée perd son équilibre et son assurance ; il s'en suivra qu'un son sortira plus pur et plus clair qu'un autre. Pour conclure sur ce point, nous dirons que, pour que les harmoniques soient émis purs, pleins et sans effort, on ne doit pas user de plus d'un harmonique à chaque main. A cette condition seulement nous obtiendrons des notes expressives et prolongées.

En cas d'urgence, on peut écrire deux harmoniques à chaque main, mais pour cela il faut avoir soin que les intervalles soient assez rapprochés pour que la paume de la main puisse couvrir la distance qui les sépare l'un de l'autre.

Les registres où les sons harmoniques se produisent le plus commodément sont le médium, le grave et le contre-grave ; ce dernier est surtout propre aux effets mystérieux.

Dans l'aigu, ces sons prennent un coloris très distinct. La corde étant très courte, l'espace nécessaire pour faire l'harmonique est très réduit. Même, arrivé à une certaine virtuosité, un harpiste n'obtiendra qu'une sonorité de qualité médiocre. Malgré cela, cet effet est d'une remarquable beauté.

Enfin, pour écrire ces notes, on les accompagne d'un petit zéro (o).

Des demi-tons diatoniques et chromatiques × × × × × × ×

Un artiste de grand talent, M. Cousineau, parvint à faire entendre sur la Harpe les deux espèces de demi-tons sans augmenter pour cela le nombre des cordes ni changer en rien la forme essentielle de l'instrument. Pour obtenir ce résultat, aux sept pédales ordinaires, il en ajouta sept autres et put ainsi moduler dans tous les tons ce qui ne se pouvait faire dans l'ancienne Harpe. Voici le système de sons qui résulta de cette addition de pédales :

1° Les cordes, étant libres, sont toutes " bémolisées " (*do* ♭, *ré* ♭, etc....) ;

2° Baissons les pédales de la première rangée, nos sept notes deviennent naturelles (*do, ré,* etc....), parce qu'elles ont été élevées d'un demi-ton ;

3° Baissons le second rang de pédales, les sept notes élevées de deux demi-tons deviennent toutes " diésées " (*do* ♯, *ré* ♯, etc...).

Ainsi chaque note de la gamme aura ses demi-tons diatoniques et chromatiques tant ascendants que descendants.

Telle est la Harpe que l'on appelle *musicale*.

Dans un livre sur la Harpe de M. Cousineau, par ROUSSIER, et publié par M. Delaunay, membre du Musée littéraire de Paris, il est montré, — la Harpe étant un instrument sur lequel aucun intervalle ne peut être émis avec justesse, — il est montré combien sont grands les avantages qu'offre une Harpe sagement construite et perfectionnée sur le modèle de celle de M. Cousineau.

Beaucoup d'auteurs tels que Zarlin, Kirker, Merssenne, ont proposé à plusieurs reprises diverses espèces de chevilles augmentant le nombre de cordes.

Mais en définitive la tentative de M. Cousineau échoua, bien que sa Harpe fut d'une irréprochable justesse et un vrai bienfait pour l'instrumentation.

Registres harmoniques.

Si nous divisons une corde en deux, nous retrouvons en son point milieu harmonique naturel reproduisant son octave aigu, son que l'on connaissait déjà en Écosse.

Suivons l'étude de cette division ; si nous continuons à procéder d'une manière analogue tout le long de la corde, nous nous trouvons en présence d'un nombre important d'harmoniques précieux et surprenants.

Dans l'exemple ci-après, nous supposons la corde de *mi* ♭ libre, non modifiée par un jeu de pédales. Aux points 3 nous trouvons des sons harmoniques qui nous donnent un intervalle de dizième majeure avec la note fondamentale. Nous les rencontrons en partant du milieu de la corde, dans les deux sens, soit vers le haut, soit vers le bas.

Voilà un nouveau monde de sonorités de mille couleurs, chacune plus expressive, plus pure, plus rêveuse.

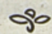
La Harpe possède 46 ou 47 cordes; nous diviserons la moitié de chacune en douze parties. En s'élevant de degrés en degrés, nous trouvons à la 5me division un harmonique d'une sonorité très moelleuse. Il forme un intervalle de quinte avec l'octave de la note réelle.

A la 7me division, nous trouvons un harmonique qui forme un intervalle de deux octaves avec la note réelle. A la 8me division, c'est un harmonique analogue de celui du 3me dégré (10me au-dessus de l'octave). Grâce à ce fait, nous aurons le choix entre quatre harmoniques (8. 3. 3. 8 de haut en bas) et nous opterons pour celui qui donnera le meilleur résultat.

Ainsi, sans la moindre difficulté, nous pouvons disposer de neuf harmoniques sur chaque corde, au lieu d'un seul.

Tout le monde sait qu'une corde tendue produit seize sons. Cette invention, nous la devons en partie à Paganini, qui fit entendre, le premier, tous les harmoniques naturels sur le violon, et, plus tard, tous les harmoniques composés, son secret jusqu'alors.

Pour terminer nous proposerions, pour mettre ces harmoniques en pratique, l'adjonction de pédales mettant en jeu de petits marteaux de dimensions différentes suivant les longueurs de la corde, qui pourraient ainsi remplacer la main pour faire sillet sur la corde d'où l'harmonique doit sortir. Un tel système, assez semblable à celui dont il est fait usage pour le piano, modifierait et supprimerait, pensons-nous, la construction de la Harpe et du Piano actuels. (Exceptons toutefois la Harpe chromatique.)



Nous donnons quelques notes sur les instruments les plus anciens. La Flûte est... est... à titre historique.

Ces renseignements nous viennent de la Bibliothèque de Fétis.

LA FLUTE

La Flûte est le plus ancien de tous les instruments de musique. Quoiqu'il soit impossible aujourd'hui d'établir le lieu et l'époque de sa naissance, il est certain qu'elle remonte à la plus haute antiquité. La Flûte que nous voyons aujourd'hui aux mains de musiciens ne ressemble plus que fort peu à la Flûte des Anciens. Ils en ont eu, en effet, de toutes formes, de toutes dimensions : des courbes et des droites, des longues, des courtes, des moyennes, des doubles, des simples, des multiples, etc. Chacune de ces flûtes qui étaient faites de matières très diverses, ivoire, os, bois et métaux, avait sa destination particulière. Les flûtes d'ivoire, d'os et d'argent servaient aux spectacles ; celles des sacrifices étaient de buis ; loin d'avoir des formes gracieuses, d'être bien polies comme les nôtres, ces flûtes n'étaient que des ébauches de ce que l'on fabrique à présent.

L'histoire de la Flûte peut être divisée en quatre périodes distinctes :

Dans la première, on peut classer la Flûte primitive ou Flûte de Pan, et cet instrument, quoique primitif, est assez compliqué. Il était composé de plusieurs tubes, généralement au nombre de sept : c'étaient des tiges de roseau, de longueurs différentes, et allant en s'allongeant vers le grave ; ils étaient parfois collés l'un à l'autre avec de la cire, parfois réunis par des lianes séchées. Chaque tuyau représentait un son différent.

Ce nombre de tuyaux, qui était de sept comme nous l'avons vu, a été choisi conformément au nombre des sept corps célestes, appelés *planètes ;* quoique le dieu Pan en fit usage, on l'avait cependant dédiée à *Apollon,* qui, considéré comme le Soleil, était en même temps supposé le modérateur de ces planètes (Plutarque). Plus tard, la Flûte d'un seul tuyau ou de plusieurs bouts de tuyaux réunis succéda à la Flûte de Pan, et c'est de cette époque que date la deuxième période de son histoire.

Cette deuxième période nous montre la *Flûte antique* que l'on construisit d'abord avec des os de biche et d'âne *(tibia)* et aussi de certains métaux dans la suite ; mais le bois remplaça bientôt les matières trop incommodes à travailler ; au lieu d'en jouer horizontalement, elle avait un bec de métal, absolument comme certaines clarinettes et nos hautbois.

A l'origine, elle n'eut que quatre trous ; les sons que l'on en tirait, loin d'être doux et moelleux comme ceux de notre flûte, étaient aigus et perçants, et ressemblaient beaucoup aux sifflements du serpent ; c'était un instrument bien plus bruyant que mélodieux. Mais comment expliquer d'après cela cette habitude de certains orateurs de se faire soutenir par la flûte, pour conserver la même intonation de voix? Il va de soi que cette flûte-ci devait avoir un son doux et tranquille, car il est inadmissible que, au milieu d'un discours, on fit entendre ce son perçant, déchirant, dont nous parlions plus haut.

La flûte à deux tuyaux est comprise dans les flûtes antiques ; mais déjà à cette époque on trouve dans les sacrifices la Flûte traversière, c'est-à-dire que l'on joue en la tenant horizontalement.

Ici nous atteignons la troisième époque de l'histoire de la Flûte : il s'agit de la Flûte traversière, nom qui lui est resté jusqu'au commencement du XIX[e] siècle, où l'on a commencé à l'appeler Flûte tout simplement.

Il y a bien longtemps que cette flûte est connue en France. M. Fétis nous dit dans sa *Revue Musicale* qu'il a trouvé dans le cimetière de Péronne un bas-relief représentant un joueur de flûte qui embouche son instrument tout comme cela se fait à présent.

Dans *Rabelais,* Gargantua jouait de la flûte d'*Alleman* à 9 trous.

Les Français semblent avoir introduit l'usage des clefs dans la Flûte ; d'autres peuples, les Allemands surtout, paraissent avoir généralisé et perfectionné l'emploi de la clef.

Hormis ce que nous venons de dire, l'histoire de la Flûte n'offre rien de bien intéressant.

Chez les Grecs, elle fut désignée sous le nom générique de σύριγξ ; les latins l'appelaient *fistula,* et c'est de là qu'il faut faire dériver son nom en passant par les mots *flauste,*

fluste, flûte. (Verbe *flare, flo,* je souffle [du latin]. Plus tard, on considéra dans sa dénomination la matière et la manière dont on la fabriquait. Les Grecs lui donnèrent alors le nom d'*aulos* αυλος de ἀέω je souffle) ; le latin *calamus,* tige de roseau qui nous a donné en français *chalumeau (tuba,* tube, tuyau et tibia, os creusé pour former un tube sonore).

Le mot flageolet vient du grec πλάγιος oblique et αυλος flûte. Voici encore diverses espèces de flûtes qui furent les plus répandues au moyen âge.

La flûte longue à trois trous fut très en vogue aux XIVe, XVe et XVIe siècles. Elle servait à accompagner le petit tambour ; la flûte du tambourin basque était beaucoup plus petite et à bec ; le son qu'elle rendait était très aigu.

Ils étaient surtout employés pour l'accompagnement de la danse, avec la musette, la vielle, le tambour de basque, les castagnettes et la flûte droite à six trous.

Quoique cette dernière paraisse plus compliquée que la précédente, elle exige de l'exécutant si peu d'habileté, que la différence dans le nombre de ses trous est insensible. Les ménétriers s'en servaient comme de la précédente. Actuellement encore, en Italie, les *pifferari* se réunissent par couple et descendent des montagnes pour fêter la Vierge et l'Enfant Jésus, l'un jouant de la cornemuse (piva), l'autre d'une espèce de clarinette toute semblable à la flûte à six trous.

La position des trous dans cet instrument est très arbitraire ; les uns ont deux trous sur une face, et quatre sur la face opposée ; d'autres, tous les trous sur une même ligne. Il est résulté de là de nouveaux doigtés différents.

La flûte à bec percé, d'après le système que nous avons montré le premier, est celle qui a conservé la dénomination de flageol, ou flageolet ; au XVIe siècle, le nom d'*arigot* s'appliquait à cette flûte ou à une de ses variétés.

Ce flageolet primitif à six trous et sans clef s'est conservé jusqu'à présent.

Son rôle est assez important dans la musique dansante et dans les concerts.

Les perfectionnements que l'on a apportés à ces diverses flûtes ont donné naissance à la Flûte douce ou Flûte d'Angleterre, dont

les modèles différents composaient un système complet du grave à l'aigu. (Mersennefig.)

La cinquième note octave de la tonique était vraisemblablement détonique, et, de cette façon, la Flûte n'avait plus que l'étendue d'une onzième qui contient tout ce que l'on pouvait faire sur cet instrument.

Les anciens qui n'étaient pas initiés à notre musique avaient inventé le moyen suivant de noter cette musique.



La *Flûte à 9 trous,* en réalité, n'en avait que 8. Les basses avaient une petite clef que le petit doigt faisait mouvoir pour ouvrir le dernier trou opposé à l'embouchure. Les flûtes graves s'embouchaient au moyen d'un serpentin qui descendait le long de l'instrument, jusqu'à l'endroit où les lèvres de l'exécutant pouvaient s'y appliquer. (Fig. de toutes ces flûtes, planche IX de la *Sciagraphia* ou *theatrum instrumentarum de praetorius* et *Mersenne,* liv. 5, page 239.)

La Flûte à 6 trous perdit son importance dans la seconde moitié du XVIIIe siècle et fut définitivement remplacée par la *Flûte traversière.*

Cette dernière a porté cette dénomination à cause de la façon dont on la tenait, qui au lieu d'être verticale et jouée par le bout, était horizontale et jouée par le côté. Dès le XIVe siècle, elle est citée dans un manuscrit français. Mais comme elle exigeait plus d'art et présentait plus de difficulté pour la production des

sons, elle était moins populaire. Indépendamment du trou qui servait d'embouchure, il y en avait six autres pour les doigts ; dans la suite on en ajouta un septième que l'on couvrait à l'aide d'une clef.

La perfection de cet instrument alla si loin qu'on ne croit pas facilement que notre Flûte actuelle descende de là en droite ligne ; le fifre nous représente cependant bien l'ancien type, car le fifre n'est qu'une petite flûte traversière que l'on employait pour la partie nommée le dessus. La Flûte traversière avait aussi son système complet parcourant toute l'échelle.

Le fifre, et en général tous les instruments de cette famille, sont désignés par les mots de Querpfeife parce que les Allemands s'en sont surtout servi pour accompagner le tambour des soldats. La Flûte allemande de tous les auteurs du xve siècle et suivants n'est autre que le fifre. Le fifre a servi aussi dans les danses ; cela est prouvé par des gravures anciennes.

Aujourd'hui, toutes ces flûtes n'existent plus ; la dénomination générique est *Flûte,* sans aucune épithète.



HAUTBOIS

INUTILE de nous étendre sur l'origine du Hautbois qui descend en droite ligne du chalumeau. Primitivement, on l'obtint en rapprochant par une ligature deux minces languettes de roseau, ce qui formait l'anche et en assujettissant cet appareil à un petit tube de bois percé de quelques trous.

Cet instrument, perfectionné dans la suite, fut appelé, en Allemagne, bombart ou sommer ; en Italien, bombar ; en français, hauls-bois, puis haut-bois.

Au XVIe siècle, il constitua toute une classe d'instruments composés de dessus, hautes-contre et de tailles ; le dessus était percé de 8 trous, sa longueur était de quatre pieds, la taille en avait sept. La basse avait cinq pieds de long et 11 trous.

Ces instruments faisaient plus de bruit que tout autre. Ils étaient très goûtés dans les Musiques militaires. Les instruments de cette famille qui avaient le diapason le plus élevé n'avaient pas de clef, ou n'en avaient qu'une : c'étaient ceux qu'employèrent les ménétriers allemands et français aux XVe, XVIe et XVIIe siècles.

Au XVIe siècle, il y avait en France deux espèces de hautbois : le *hautbois ordinaire* et le *hautbois de Poitou*.

Du XVIe au XVIIIe siècle, il est souvent parlé de hautbois ou grosbois. Les grosbois étaient les basses de hautbois ou appartenaient à leur famille ; ces familles étaient assez nombreuses au XVIIe siècle ; on les connaissait sous les noms de *fagott, dulcian, doppioni, racketten, krumbhœrner, cornamusa, bassanelli.* On rencontre parfois dans les gravures de concerts anciens des instruments en forme de crosse, tenus et embouchés de la même façon que la trompette. Ces instruments étaient ceux que les Allemands appelaient *krumbhœrner,* les Italiens *cornamuti-tosti,* les Français *cromornes*, *cormornes* ou *tournebouts*. Toutes les dénominations se rapportent à la forme de ces instruments, car

le mot cromorne est évidemment une corruption du mot allemand *krumbhœrner* (cors courbés).

Cet instrument se composait d'un tuyau de bois muni d'une anche, qui était renfermée dans une boîte ou capsule que l'on mettait aux lèvres. Il avait généralement 6 trous et un 7e plus bas; parfois on ajoutait 2 ou 3 trous munis de clefs pour qu'il descendit davantage. Telle était la construction des basses de cromornes, car le système était complet comme celui des hautbois. Ces grands cromornes s'employaient comme basses de hautbois. Plus récemment, ce nom s'est appliqué à des instruments qui n'étaient pas toujours courbés ; celui qu'on employait comme contrebasse du hautbois avait la forme du hautbois lui-même. Il était percé de 11 trous dont deux étaient *sans clefs;* l'extrémité du tube portait un serpentin de cuivre à peu près semblable à celui des flûtes douces de grande taille, mais au bout duquel il y avait une anche.

Cet instrument, qui fatiguait considérablement la poitrine, fut abandonné dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle.

En 1539, AFRANIO, un chanoine de Pavie, eut l'idée de réunir 2 tubes en forme de hautbois, d'y mettre des ressorts et d'ajouter à cela, pour y produire le son, 2 peaux faisant l'office de l'outre et du soufflet dans certaines musettes. Cette combinaison produisit un instrument d'un timbre beaucoup plus agréable que celui du hautbois ordinaire. — AMBROSIO, parent d'Afranio, et docteur de *Pavie,* avait donné le dessin et l'explication de cet instrument, qu'il appelle *fagot,* qui vient du grec φαγω, mais le vulgaire a rapporté ce nom à la forme de l'instrument avec cette idée de plusieurs pièces de bois réunies en faisceau. Débarrassée de ses soufflets et réduite à des dimensions plus commodes, l'invention d'Afranio, qui avait eu d'abord assez peu de succès, se releva grâce aux perfectionnements que, en 1578, Sigismond Scheitzer, luthier du Nuremberg, y apporta.

La famille des hautbois fut enrichie de l'instrument nommé *basson*.



BASSON

Cet instrument fut peut-être désigné ainsi parce qu'il s'emploie comme basse de hautbois ou qu'il a un *son bas*. Son nom de *dulcian* ou *dulci suono* semble indiquer que les sons de cet instrument sont doux et voilés.

Les Espagnols emploient dans leur musique un instrument nommé par eux *bajon ;* il ressemble comme son aux instruments dont nous parlons, mais il est d'origine arabe.

Le basson faisait lui aussi partie d'une famille d'instruments de différentes grandeurs ; les plus petits s'appelaient courtauts et cervelas.

COURTAUTS et CERVELAS

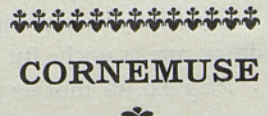
Le courtaut était fait d'un seul morceau de bois cylindrique ; il avait onze trous : les 7 premiers au-dessus, les 4 autres en dessous ; en outre, il y en avait *six* autres : 3 à droite pour ceux qui se servaient de la main droite, 3 à gauche pour ceux qui préféraient cette main. Cet instrument servait de basse aux musettes. Le cervelas était si petit qu'il pouvait se cacher dans la main, il n'avait que cinq pouces de long ; le son qu'il rendait était cependant aussi grave que celui d'un instrument qui aurait eu huit fois sa longueur ; cela dépendait de la matière première, et de la façon de le percer à l'intérieur et de le diviser. Il avait aux extrémités circulaires 8 trous bouchés avec une feuille de parchemin ; le long du cylindre il y avait 14 trous. En *Allemagne,* ils étaient de différentes grandeurs et s'appelaient *rackebten ;* ils avaient un son doux et voilé comme celui que l'on produit en soufflant sur un peigne enveloppé de papier. Voilà un éloge qui nous fait apprécier d'un seul coup l'instrument.

La longueur actuelle du hautbois est à peu près celle de la clarinette. Depuis que Bœlm l'a perfectionné, il est devenu un instrument irréprochable. Il se compose de trois pièces entrant les unes dans les autres, sans compter le petit tuyau qui reçoit l'anche, et qui forme sa 4me partie. Son étendue est de deux octaves et demi à partir du *si* grave en clef de *sol;* les trois notes supérieures, *mi* ♭, *mi* et *fa* ♮ sont inattaquables isolément et ne peuvent être jouées que par degrés conjoints.

L'étude du hautbois est des plus difficiles; le souffle, en effet, doit être mesuré avec grand soin, évitant de le donner trop fort ou trop faible; dans le premier cas, l'anche seule entrerait en vibration et aucun son ne sortirait de l'instrument, ce qui donnerait lieu à ce qu'on appelle vulgairement un *couac*.

Dans le second cas, ce souffle trop faible ferait octaver l'instrument, c'est-à-dire qu'une note grave attaquée trop faiblement se ferait entendre à son octave supérieure.

L'étude de cet instrument doit donc être menée avec persévérance si l'on veut arriver à un résultat satisfaisant.



CORNEMUSE

Les instruments à vent composés de plusieurs tuyaux et d'une peau en forme de vessie ne sont pas restés ignorés des peuples de l'Antiquité.

Les Romains avaient des flûtes à outre *(tibia utri),* leurs monuments nous en montrent plusieurs, dont quelques-unes entre les mains des bergers.

La Flûte de Pan elle-même a subi ce perfectionnement dans la suite de sa découverte ; les peuples de l'Orient surtout ont connu l'emploi de l'outre et des tubes réunis. Cette combinaison a encore un sens pastoral et rustique. On peut dire avec justesse qu'elle est en principe la base de la musique nationale en Écosse, où on s'en sert toujours sous le nom de Bug-Pipe.

Au moyen âge, sa vogue était considérable et on l'employait partout ; elle portait une douzaine de noms :

Muse, pipe, pibole, chalemelle, chalemie, cornemuse, sarcomuse, musette-chevrette, vèze, outre, guogne, biniou. Les instruments auxquels on faisait l'application de l'outre étant des chalumeaux ou des hautbois et quelquefois aussi des cromornes, on s'en servait tantôt avec l'outre, tantôt sans, ce qui a donné à ces mots que nous avons cités un double sens qui signifiait tantôt l'instrument champêtre, tantôt l'instrument compliqué que nous savons.



Musette est évidemment un diminutif de muse. Chevrette, chievre, chevrie, vèze, guogne, font allusion à l'outre que comprenait l'instrument.

Chevrette tire son origine du bas latin *cabreta* ou *cabresta* et de ce que la poche fut souvent faite d'une peau de chèvre.

Vèze est un mot de patois du Poitou et de la Bourgogne.



Nous nous étions proposé de poursuivre l'étude de tous les instruments. Mais nous craindrions d'abuser de la patience du lecteur, et nous aimons mieux arrêter ici ces recherches qui ont trait à un passé déjà lointain.





IMPRIMERIE GARET
J. EMPÉRAUGER
IMPRIMEUR
PAU